

## 4. Sonntagskonzert 2016/2017

14. Mai 2017

Prinzregententheater

Einführung mit Irina Paladi: 18.00 Uhr im Gartensaal

Konzert: 19.00 Uhr – ca. 21.30 Uhr

# LÉO DELIBES

## »Lakmé«

**Oper in drei Akten**

**Libretto von Edmond Gondinet und Philippe Gille**

Konzertante Aufführung in französischer Sprache  
mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Urte Regler)

Pause nach dem II. Akt

CD-Mitschnitt für cpo

Direktübertragung auf BR-KLASSIK

In der Pause (als Podcast verfügbar): »PausenZeichen«. »Die Bürde des Weißen Mannes« – Léo Delibes' *Lakmé* zwischen Orientmode und Kolonialismus. Ein Beitrag von Florian Heurich

Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter [www.br-klassik.de/programm/konzerte](http://www.br-klassik.de/programm/konzerte) sowie unter [www.rundfunkorchester.de](http://www.rundfunkorchester.de) in der Rubrik »Medien/Konzerte digital«.

# Besetzung

<b>Marie-Ève Munger</b>	LAKMÉ, Tochter des Brahmanen Nilakantha (Sopran)
<b>Chantal Santon-Jeffery</b>	ELLEN, Tochter des Gouverneurs und Verlobte von Gérald (Sopran)
<b>Rachel Frenkel</b>	MALLIKA, Lakmés Begleiterin (Mezzosopran)
<b>Antoinette Dennefeld</b>	ROSE, Cousine von Ellen (Mezzosopran)
<b>Blandine Folio Peres</b>	MISTRESS BENTSON, Gouvernante (Mezzosopran)
<b>Reinoud Van Mechelen</b>	GÉRALD, englischer Offizier (Tenor)
<b>Loïc Félix</b>	HADJI, Diener Nilakanthas (Tenor)
<b>Enrique Sánchez-Ramos</b>	FRÉDÉRIC, englischer Offizier (Bariton)
<b>Andrew Foster-Williams</b>	NILAKANTHA, ein Brahmane (Bassbariton)

Chorsolisten:

<b>Adrian Sandu</b>	EIN WAHRSAGER (Tenor)
<b>Rudolf Haslauer</b>	EIN CHINESISCHER KAUFMANN (Tenor)
<b>Marcus Wandl</b>	EIN GAUNER (Bass)
<b>Markus Heissig, Adrian Sandu</b>	MATROSEN (Tenor)
<b>Stefan Rampf, Christian Schwabe,</b>	
<b>Marcus Wandl, Frank-Oliver Weißmann</b>	MATROSEN (Bass)

**Chor des Staatstheaters am Gärtnerplatz**

**Felix Meybier** EINSTUDIERUNG

**Münchner Rundfunkorchester**

**Laurent Campellone** LEITUNG

# »Lakmé«

## Handlung

*Indien, Ende des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der englischen Besatzung.*

### I. AKT

*Ein Garten voller Blumen, im Hintergrund ein Wasserfall und ein brahmanischer Tempel. Tagesanbruch.*

#### **Nr. 1** **Introduktion. Chor und Gebet (Lakmé, Mallika, Hadji, Nilakantha, Chor)**

Die Brahmanen vereinigen sich im Tempelgarten zum morgendlichen Gebet, angeführt von ihrem Priester Nilakantha.

Dieser muss in die Stadt reisen, um Vorbereitungen für ein Fest der Hindus zu treffen. Er vertraut seine Tochter Lakmé den Dienern Mallika und Hadji an.

#### **Nr. 2** **Duett (Lakmé, Mallika)**

Lakmé und Mallika schicken sich an, Blumen für den Tempel zu pflücken.

Die englischen Offiziere Gérald und Frédéric erscheinen mit den jungen Damen Miss Rose und Miss Ellen sowie deren Gouvernante, Mistress Bentson. Aus Neugier dringen sie in den heiligen Garten ein. Frédéric erzählt den Freunden von Nilakantha, der seine Tochter als lebende Göttin verehrt: Kein Mensch dürfe die schöne Lakmé sehen.

#### **Nr. 3** **Quintett und Couplets (Ellen, Rose, Mistress Bentson, Gérald, Frédéric)**

Die Freunde spotten über diese Vorstellung.

Die Mädchen entdecken den Schmuck, den Lakmé zuvor abgelegt hat. Frédéric drängt, den Garten zu verlassen – schließlich könnten sie mit dem Tod bestraft werden. Gérald bleibt allein zurück.

#### **Nr. 4** **Arie (Gérald)**

Beim Abzeichnen von Lakmé's Schmuck ergeht sich Gérald in Fantasien über die wunderschöne Frau, die ihn getragen haben muss. Als er Lakmé zurückkehren hört, versteckt er sich, um sie zu beobachten.

Lakmé und Mallika bringen die gesammelten Blumen zum Tempel. Anschließend geht Mallika zur Badestelle am Fluss; Lakmé verweilt im Garten.

#### **Nr. 5** **Rezitativ und Lied (Lakmé)**

Lakmé versteht ihre eigenen Gefühle nicht: Sie ist fröhlich und traurig zugleich.

Plötzlich bemerkt sie den versteckten Gérald und schreit vor Schreck auf. Mallika und Hadji

gegenüber, die sofort herbeilaufen, verrät sie aber nichts und behauptet, sie habe sich geirrt.

#### **Nr. 6 Duett (Lakmé, Gérald)**

Wieder allein, stellt Lakmé Gérald zur Rede. Sie hat ihn nicht verraten, um ihn vor dem Tod zu bewahren, nun aber solle er fortgehen und sie vergessen. Gérald weigert sich und gesteht ihr inbrünstig seine Liebe. Als Lakmé Nilakantha von Weitem zurückkehren sieht, kann sie Gérald zum Fliehen bewegen; er schwört im Fortgehen, sie nie zu vergessen.

Hadji zeigt Nilakantha, dass jemand in den Garten eingedrungen sein muss. Dieser schwört Rache.

## **II. AKT**

*Öffentlicher Platz einer Hindu-Stadt. Am folgenden Tag, zur Marktzeit.*

#### **Nr. 7 Chor und Marktszene (Rose, Mistress Bentson, Frédéric, ein Chinese, ein Wahrsager, ein Gauner, sechs Matrosen, Chor)**

Auf dem Marktplatz der Stadt herrscht reges Treiben. Mistress Bentson wehrt die zudringlichen Verkäufer ab, Rose und Frédéric bleiben gelassen. Da schlägt es Mittag, und der Markt wird abgebrochen, damit das brahmanische Fest beginnen kann.

#### **Nr. 8 Ballett. Terâna – Rektah – Persian – Coda (Chor)**

Eine Gruppe Bajaderen (Tempeltänzerinnen) tritt zum Entzücken der Menge auf.

Gérald erscheint mit Ellen, die überglücklich ist, dass ihrem Verlobten am Tag zuvor nichts zugestoßen ist. Rose verrät ihr nicht, dass das Regiment von Frédéric und Gérald bereits am nächsten Tag fortziehen wird.

#### **Nr. 9 Szene und Lied (Lakmé, Rose, Nilakantha)**

Nilakantha hat sich als Bettler verkleidet, um unerkannt in der Menge nach dem zu fahnden, der den Tempelgarten entweiht hat. Es schmerzt ihn, dass Lakmé betrübt ist.

Lakmé tut seine Sorgen als unbegründet ab.

#### **Nr. 10 Szene und Legende von der Tochter des Paria (Lakmé, Nilakantha, Chor)**

Als Straßensängerin verkleidet erzählt Lakmé die Legende von der Tochter des Paria. Diese verscheuchte mit ihrem Schellenstab einen Tiger und rettete so das Leben eines jungen Mannes, der sich als der Gott Vishnu entpuppte.

#### **Nr. 11 Szene (Lakmé, Gérald, Frédéric, Nilakantha, Chor)**

Nilakantha zwingt Lakmé, weiterzusingen, bis sich der Eindringling vom vorigen Tag verrät. Tatsächlich gibt sich Gérald unwillkürlich zu erkennen.

#### **Nr. 12 Szene und Chor (Lakmé, Nilakantha, Chor)**

Nilakantha weist seine Männer an, wie sie Gérald später im Gedränge zu umzingeln haben, damit er ihn umbringen und somit die Rache vollziehen kann.

Hadji bietet Lakmé an, Gérald zu retten.

**Nr. 13 Duett (Lakmé, Gérald)**

Lakmé gesteht Gérald ihre Gegenliebe. Um ihn zu retten, will sie ihn in eine versteckte Hütte im Wald bringen. Gérald zögert aus Pflichtgefühl gegenüber seinem Vaterland.

**Nr. 14 Finale (Lakmé, Ellen, Rose, Mistress Bentson, Gérald, Hadji, Frédéric, Nilakantha, Chor)**

Die Prozession der Brahmanen beginnt. Nilakantha ersticht Gérald, welcher zu Boden stürzt, aber nicht stirbt.

**III. AKT**

*Eine versteckte Bambushütte im indischen Wald. Am folgenden Tag.*

**Nr. 15 Schlummerlied (Lakmé)**

Lakmé hat Gérald mit Hadjis Hilfe gerettet und in der Hütte gesundgepflegt. Sie wacht über ihn, bis er wieder zu sich kommt.

**Nr. 16 Kantilene (Gérald)**

Gérald will fortan mit Lakmé in der Hütte leben.

**Nr. 17 Szene und Chor (Lakmé, Gérald, Chor)**

In der Ferne ziehen Liebespaare zur heiligen Quelle. Wenn sie das heilige Wasser aus demselben Becher trinken, sind sie nach hinduistischem Brauch für immer vereint. Lakmé holt für Gérald und sich ebenfalls von dem Wasser.

**Nr. 18 Szene (Gérald, Frédéric)**

Während Lakmé fort ist, kommt Frédéric zu Gérald und appelliert an seine Soldatenehre. Dieser willigt ein, Lakmé zu verlassen und mit dem Heer mitzuziehen.

**Nr. 19 Duett und Chor (Lakmé, Gérald, Chor)**

Lakmé bemerkt Géralds Veränderung und isst aus Verzweiflung eine giftige Blüte.

**Nr. 20 Finale (Lakmé, Gérald, Nilakantha)**

Nilakantha erscheint und will Rache nehmen. Lakmé kann noch erklären, dass Gérald mit ihr das heilige Wasser geteilt hat und somit unantastbar ist, dann stirbt sie in seinen Armen.

Alexandra Maria Dielitz

# Brahma und die Briten

## Léo Delibes' exotische Oper *Lakmé*

### Entstehung des Werks:

1883

### Uraufführung:

14. April 1883 an der Opéra Comique in Paris

### Lebensdaten des Komponisten:

\* 21. Februar 1836 bei Saint-Germain-du-Val im Nordwesten Frankreichs

† 16. Januar 1891 in Paris

Würde man einen Passanten fragen, ob er eine Melodie von Léo Delibes pfeifen könne, so wäre wohl kaum mit einer positiven Antwort zu rechnen. Dabei ist seine Musik heute noch überaus präsent: Das Blumen-duett (»Viens, Mallika«) aus der Oper *Lakmé* mit Anna Netrebko und Elena Garanča wurde auf YouTube über elf Millionen Mal angeklickt. Sehr beliebt ist dieses terzenseilige Duett auch als Werbejingle für die unterschiedlichsten Produkte vom PKW bis zur Konfitüre. Die markanten Fanfaren, die im Ballett *Sylvia* das Gefolge des Bacchus ankündigen, führten in den 1980er Jahren ein futuristisches Fortleben als Titelmelodie der amerikanischen TV-Serie *Knight Rider*. Das Pizzicato aus derselben Ballettmusik ist jedem Liebhaber des klassischen Disney-Cartoons schon einmal durch die Gehörgänge getapst. Und Fans des kunstvollen Ziergesangs kommen an Lakmés »Glöckchenarie« nicht vorbei, die in puncto Virtuosität selbst eine Königin der Nacht oder eine Lucia di Lammermoor noch das Fürchten lehren kann. Eigentlich kennen wir alle Delibes, nur womöglich ohne es zu wissen.

Zu Lebzeiten als glorreicher Meister der französischen Schule gefeiert, atmete Léo Delibes von frühester Jugend an Pariser Theaterluft. Im Kinderchor sang er bei der Uraufführung von Meyerbeers *Le prophète* mit, nach dem Konservatoriumsabschluss wirkte er als Korrepetitor und Chordirektor. Seine erste eigene Operette legte er als 20-Jähriger vor, und von diesem Zeitpunkt an prägten seine Werke ein halbes Jahrhundert lang die Spielpläne der Stadt. Seine von erfolgreichen Routiniers der heiteren Muse wie Eugène Labiche oder Edmond Gondinet verfassten Libretti verhandelten vom Riesenpfannkuchen (*L'omelette à la Follembuche*) bis zum entflohenen Papagei zu Zeiten des Sonnenkönigs (*Le roi l'a dit*) unterhaltsame Petitessen. Die Oper über die historische Figur des Jean de Nivelle markierte 1880 den Übergang zu dramatischeren Inhalten. Delibes' Weg führte von einaktigen Opéras bouffes nach dem Muster François-Adrien Boieldieu, Ferdinand Hérolds und seines Kompositionslehrers Adolphe Adam hin zu den anspruchsvolleren Opern, die Gounod, Bizet und Massenet als Vorbilder erkennen ließen. Jedes dieser Werke wurde von »Tout Paris« mit Spannung erwartet und in den Feuilletons eifrig diskutiert, fast jedes wurde zum Kassenerfolg. Bis ins 21. Jahrhundert im Repertoire behaupten konnten sich allerdings nur seine Ballette *Coppélia* und *Sylvia ou La nymphe de Diane*, die von Tschaikowsky glühend

bewundert wurden, und – zumindest in Frankreich – seine Oper *Lakmé*: Die Geschichte vom britischen Offizier Gérald, der sich in Indien in die Tochter eines Brahmanenpriesters verliebt und durch seine Unbeständigkeit ihren Tod verursacht, fasziniert bis heute. Dabei erzählt sie uns eigentlich nichts Neues.

Spätestens seit Dido und Aeneas kennen wir Helden, die dem Reiz des Fremdländischen verfallen, bald jedoch in wichtiger Mission weiterziehen und die »geliebte« Frau vernichtet zurücklassen. Unter japanischen Vorzeichen begegnet uns dieses Muster in Puccinis *Madama Butterfly*, die auf einer Erzählung des Marineoffiziers und Reiseschriftstellers Pierre Loti basiert. Von demselben Autor stammt der autobiografisch gefärbte Roman *Le mariage de Loti* mit vergleichbarem Inhalt: Die »Zeitehe« zwischen dem britischen Offizier Harry Grant und der indigenen Kindfrau Raharu endet für Letztere tödlich. Delibes war bezaubert von diesem Sujet, das seine Librettisten allerdings von Tahiti auf den indischen Subkontinent verpflanzten. Für *Lakmé*, deren Titelheldin vermutlich nach der hinduistischen Göttin Lakshmi benannt wurde, schöpften Edmond Gondinet und Philippe Gille auch aus den Schriften des Orientalisten Théodore Pavie, der seine Reiseberichte aus aller Welt in der *Revue des deux mondes* veröffentlichte: In Pavies *Szenen aus dem anglo-hinduistischen Leben* finden sich nicht nur wörtlich ins Libretto übernommene Beschreibungen von Tempelgärten, Götterstatuen und Basaren. Auch die »Legende von der Tochter des Paria« (Glöckchenarie) und Lakmés Selbstmord durch das Verspeisen einer giftigen Datura-Blüte sind hier inhaltlich vorgezeichnet. Der poetische Blumentod wiederum erinnert an die etwa zwanzig Jahre ältere Heldin aus Meyerbeers großer Oper *L'africaine*, die trotz des irreführenden Titels ebenfalls Inderin ist: Verlassen von ihrem Geliebten Vasco da Gama, haucht Selica ihre Seele in den toxischen Düften des Manzanillobaumes aus.

Die offensichtliche Verwandtschaft der beiden Protagonistinnen veranlasste zeitgenössische Rezensenten dazu, Lakmé als »kleine Schwester« Selicas zu bezeichnen – so wie die Opéra Comique als »kleine« Schwester der Grand Opéra empfunden wurde. Dabei war nicht ein inhaltlicher Gegensatz für die Gattungsbezeichnung entscheidend: Rein »komisch« ist die Opéra Comique mit ihren rührseligen Handlungsmustern nie gewesen, doch verstand sie sich als Theaterformat für den einfachen Mann. Sie verzichtete auf große Tragödie und die obligatorischen fünf Akte, auf illustres Personal und spektakuläre Tableaux, auf das Corps de ballet und internationale Sängerstars, denn traditionell konnten auch Schauspieler die schlichten musikalischen Nummern bewältigen. Als nach dem Tod Meyerbeers die Grand Opéra jedoch ausgeschöpft schien, begann die Opéra Comique in mancherlei Hinsicht in ihre Fußstapfen zu treten. Werke wie Bizets *Carmen*, Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* oder Massenets *Manon* wurden in den 1870er und 1880er Jahren in der Salle Favart – dem Stammplatz der Opéra Comique als Institution – uraufgeführt, obwohl sie sich in Charakter und Dimension bereits meilenweit von schlichter Boulevardunterhaltung entfernt hatten.

Auch *Lakmé* ist dieser bemerkenswerten Zwischenform zuzurechnen. Typische Merkmale der Opéra Comique sind die strophischen Arienformen mit ihren Refrains und Couplets ebenso wie die klare Strukturierung in zwanzig Nummern, die ursprünglich durch gesprochene Dialoge verbunden waren. Diese »prosaischen« Inseln wirkten zunehmend störend, sodass der Komponist sie nachträglich zu orchesterbegleiteten Rezitativen umarbeitete. Zum Stilrepertoire der Grand Opéra gehören andererseits das ausführliche Ballett des II. Akts, die strengen Priester-chöre sowie die überaus anspruchsvollen stimmlichen Anforderungen der beiden Hauptpartien Lakmé und Gérald. Namentlich Lakmés »Glöckchenarie« (Nr. 10 »Où va la jeune Indoue«) mit ihren Koloraturen,

Trillern und Staccati in stratosphärischen Höhen gilt seit jeher als hochvirtuoses Paradestück. Darüber hinaus unterstreicht sie musikalisch die Ausnahmestellung Lakmés als »Tochter der Götter« und gehört unmittelbar zur Handlung: Der Brahmane Nilakantha führt seine Tochter bewusst als Marktplatzattraktion vor, um ihren heimlichen Verehrer in die Falle zu locken. Besonders interessant an Delibes' Gestaltung ist, dass er der genrespezifischen Disparität seiner Stilmittel dramaturgische Bedeutung abzugewinnen versteht: So mussten sich in der Dialogfassung nur die pragmatischen Engländer mit dem gesprochenen Wort abmühen, während den Indern stets der noble Tonfall der großen Oper vorbehalten war.

Doch auch in ihren singenden Äußerungen hebt sich die britische Gesellschaft nicht eben positiv von der einheimischen Bevölkerung ab. Besonders frappierend ist der Gegensatz im I. Akt, wenn Gérald, Frédéric und die zwei Fräulein samt Gouvernante Mistress Bentson in touristischer Respektlosigkeit den heiligen Garten betreten. Soeben noch bewegten wir uns mit dem einleitenden Chor, Lakmés Gebet und dem Barcarolen-artigen Blumenduett in einer paradiesisch fremdländischen, poetisch »opernhafte« Welt, da poltern die Briten mit einem derart leichtfertig operettenhaften Quintett (Nr. 3 »Quand une femme«) in die Idylle, dass die westliche Zivilisation eine schockartige Ernüchterung bewirkt. Einige Rezensenten bezeichneten das Quintett als »ziemlich mittelmäßiges Stück Buffamusk« und bemängelten den exzessiven Stilkontrast zwischen Lyrik und Vaudeville. Das Unbehagen einiger Zuschauer war sicher auch darauf zurückzuführen, dass mit den frivolen Engländern eine konkrete zeitgenössische Realität auf die Opernbühne einbrach. Der europäische Imperialismus war ein aktuelles Thema, wobei Delibes und seine Librettisten die Dinge nicht im besten Licht erscheinen ließen: Ein seiner Verlobten kurzfristig entlaufener Offizier, der durch seine leichtfertige Liebesträumerei den Tod der kindlich-naiven Protagonistin verursacht, ist jedenfalls kein Ruhmesblatt. Wie groß wäre wohl die Entrüstung gewesen, wenn es sich bei den Kolonialisten wie ursprünglich geplant um Franzosen gehandelt hätte?

Nationalistisch aufgeheizt zeigte sich auch die Musikkritik, die auf die Immunität der französischen Tradition gegenüber germanischen Einflüssen pochte. Erleichtert lobten die Feuilletons, dass Delibes nicht der allseits grassierenden Seuche des »Wagnérisme« verfallen sei. In der Tat lauert uns in *Lakmé* nicht alle paar Takte ein vielsagendes Leitmotiv auf, dennoch verfolgte Delibes bei der Komposition eine durchdachte musikalische Dramaturgie. Das zeigt schon das kurze Vorspiel, das wesentliche Themen der Oper bedeutungsvoll miteinander verknüpft. Bei der mächtigen *Maestoso*-Einleitung handelt es sich um die Anrufung der Göttin Durga aus dem zweiten Aktfinale (Nr. 14). Heftige Tutti-Akkorde bringen das Orchester zum Schweigen, bevor die Soloflöte über *Pianissimo*-Tremoli Lakmés Gebet (Nr. 1 »Blanche Dourga«) vorstellt. Das anschließende leidenschaftliche Streicherthema stammt aus dem Liebesduett des II. Akts (Nr. 13 »Ah! C'est l'amour endormi«), dann kehrt das feierliche Unisono des Beginns wieder, und das Thema des Gebets erscheint fatalistisch verdüstert in den Bässen, ebenso wie es beim Tod der Heldin erklingen wird. »Mein Himmel ist nicht der deine« – wie unüberwindlich diese Erkenntnis für das Protagonistenpaar sein wird, das machen die im Vorspiel exponierten und später als Erinnerung wiederkehrenden Themen ohrenfällig. Glaube und Liebe lassen sich hier nicht vereinen, zu sehr unterscheidet sich der Westen mit seiner oberflächlichen Eleganz und militärischen Überlegenheit vom Orient mit seiner tiefen Religiosität und fatalen Konsequenz.

Zum Reiz der Partitur tragen nicht nur die subtile Instrumentierung und ausgefeilte Harmonik bei, sondern auch geschickt eingesetzte Orientalismen. Der einleitende religiöse Chor ist –



abweichend vom gängigen System aus Dur und Moll – pentatonisch gefärbt. Lakmés anschließendes Gebet mit der ungewöhnlichen Sechstonleiter mag einem indischen Raga nachempfunden sein. Üppig verzierte Melodielinien begegnen etwa in der langen Einleitung zur »Glöckchenarie«, in der Lakmé vom selben Ton ausgehend in fließenden Melismen immer neue Ornamente entwickelt. Dabei verstärkt die Aufgabe des Taktstrichs den improvisierend-meditativen Charakter. Ein weiterer Höhepunkt der aparten Fremdartigkeit ist das Bajaderen-Ballett (Nr. 8) im II. Akt, wobei die kurzen ostinaten Motive über Liegetönen in den Bässen mehr auf den Nahen Osten als auf das ferne Indien verweisen. Delibes griff in *Lakmé* weitgehend auf die seinerzeit geläufigen und alles andere als ethnografisch differenzierten Orientalismus-Modelle zurück. Für die Ohren des Wiener Kritikerpapstes Eduard Hanslick war das schon zu viel der »verzwickten Rhythmen, widerhaarigen Intonationen« und »jammernden Vokalisieren«. Das Pariser Publikum jedoch genoss das exotische Parfum der Musik und bereitete Delibes' Oper bei der üppig inszenierten Uraufführung an der Opéra Comique einen rauschenden Empfang. Und der Rezensent der Zeitschrift *Les annales du théâtre et de la musique* schien genau zu wissen, warum: »Ist das nun orientalische Musik oder französische Musik? Es ist charmante Musik, und das ist die Hauptsache.«

## Das Kamel in der Oper

Die aufklärerische Vorstellung vom »edlen Wilden« wurde von der Oper dankbar aufgenommen. So präsentierte Jean-Philippe Rameau bereits 1735 in *Les Indes galantes* die »galanten« Bewohner Perus, Persiens, Nordamerikas und der Türkei. Namentlich die Osmanen erfreuten sich größter Beliebtheit im Musiktheater, das zeitweise scheinbar mehrheitlich von Sultanen, Kalifen und Haremswächtern bestritten wurde. Eine neue Qualität erhielt der Orientalismus im 19. Jahrhundert, da man lärmende Janitscharenmusik nicht mehr als überzeugende »Couleur locale« betrachtete. Als Pionier des musikalischen Exotismus gilt der Komponist Félicien David, der samt Klavier und Skizzenbuch den Nahen Osten und Nordafrika bereiste. Seine 1844 in Paris uraufgeführte symphonische Ode *Le désert (Die Wüste)* basierte allerdings nur bedingt auf authentischem Material, sondern vielmehr auf einigen daraus entwickelten Formeln, die fortan von vielen Komponisten als orientalische Standardwürze ins Stilrepertoire übernommen wurden. Dazu gehörte die Verwendung von übermäßigen Intervallen, pentatonischen Motiven oder rhythmischen Ostinati. Auch Davids Oper *Lalla-Roukh* über eine indische Prinzessin wirkte inspirierend auf viele Zeitgenossen wie Bizet (*Les pêcheurs de perles*), Meyerbeer (*L'africaine*) oder Massenet (*Le roi de Lahore*). Dass es sich bei diesem sinnlich überbordenden Orient um eine Kunstillusion »à la française« handelte, tat der Begeisterung ebenso wenig Abbruch wie im Falle von Karl Mays sächsischem »Wilden Westen«. Befördert vom französischen Kolonialismus und von den Pariser Weltausstellungen hatte der musikalische Exotismus allerdings bereits um 1850 eine Omnipräsenz entwickelt, die manchem Beobachter auf die Nerven ging. Ein Journalist der *Revue et gazette musicale* spottete, dass seit Grétrys Oper *La caravane du Caire* »das Kamel auf der Opernbühne Titel und Privilegien besitzt, die sich kein anderes Tier ernsthaft anzumaßen wagte«. Höchstens vielleicht der Elefant!

A. M. D.

# Biografien

## MARIE-ÈVE MUNGER

Geboren in Kanada, studierte die Sopranistin Marie-Ève Munger in Montréal und debütierte im französischen Metz als Ophélie in Ambroise Thomas' *Hamlet*. Weitere Stationen, um sich in Europa und Amerika als Konzert- und Opernsängerin zu etablieren, waren z. B. die Rolle der Vierten Magd (*Elektra*) an der Mailänder Scala, die Titelfigur in Delibes' *Lakmé* an der Oper von Saint-Étienne, Prinzessin/Feuer in Ravels *L'enfant et les sortilèges* mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Esa-Pekka Salonen sowie Auftritte bei der Wexford Festival Opera. In Lausanne verkörperte Marie-Ève Munger die Eliza (*My Fair Lady*), an der Opera Carolina die Juliette in Gounods *Roméo et Juliette* und an der Opéra Comique in Paris Prinzessin Elsbeth in Offenbachs *Fantasio*. Aktuelle Herausforderungen sind die Partien Gilda (*Rigoletto*) und Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*). Auch an der Uraufführung von Philippe Boesmans' *Pinocchio* beim Festival in Aix-en-Provence wird Marie-Ève Munger mitwirken.

## CHANTAL SANTON-JEFFERY

Mit ihrer warmen, weichen Sopranstimme gilt Chantal Santon-Jeffery bei so manchem Kritiker als eine der versiertesten französischen Sängerinnen unserer Zeit. Ihr Opernrepertoire umfasst Rollen von Purcell und Boismortier über Mozart (Donna Anna, Fiordiligi, Gräfin) bis hin zu Wagner (Senta) und Britten (Gouvernante in *The Turn of the Screw*). Kürzlich sorgte Chantal Santon-Jeffery in der Titelrolle von Haydns *Armida* gemeinsam mit dem Ensemble Le cercle de l'harmonie bei einer Frankreich-Tournee für Begeisterung. Internationale Auftritte führten sie in letzter Zeit etwa an das Teatro La Fenice in Venedig, das Bozar in Brüssel und das Wiener Konzerthaus sowie zum Müpa in Budapest. In Frankreich trat sie u. a. in der Pariser Salle Pleyel sowie am Théâtre des Champs-Élysées auf; regelmäßig gastiert sie auch an der Opéra Royal in Versailles. 2014 erschien Chantal Santon-Jefferys erste Solo-CD *L'art orphique de Charpentier et Purcell* mit Arien der beiden Komponisten.

## RACHEL FRENKEL

Seit dem Abschluss ihres Studiums in Tel Aviv ist die Mezzosopranistin Rachel Frenkel auf den internationalen Bühnen besonders als Mozart- und Rossini-Interpretin sehr gefragt. Mit ihrer Paraderolle des Cherubino (*Le nozze di Figaro*) präsentierte sie sich z. B. beim Edinburgh International Festival, beim Mostly Mozart Festival in New York sowie an der Bayerischen und der Wiener Staatsoper, wo sie seit 2011 Ensemblemitglied ist. Als Ramiro (*La finta giardiniera*) gastierte sie beim Glyndebourne Festival und als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) an der Dresdner Semperoper. In Wien verkörperte Rachel Frenkel den Octavian (*Der Rosenkavalier*), in Hamburg den Komponisten (*Ariadne auf Naxos*) und bei den Bregenzer Festspielen Nicklausse/La muse (*Les contes d'Hoffmann*). Rachel Frenkel arbeitete mit renommierten Dirigenten wie Ivor Bolton, Sir Simon Rattle und Christian Thielemann zusammen. 2016 sang sie in Benjamin Godards Oper *Dante* erstmals beim Münchner Rundfunkorchester.

## ANTOINETTE DENNEFELD

Die französische Mezzosopranistin Antoinette Dennefeld stammt aus Straßburg und erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Haute École de Musique in Lausanne. An der dortigen Oper sowie z. B. in Marseille, Lyon und Florenz ist sie ein gefragter Gast. Große Erfolge feierte sie mit den Mozart-Partien Donna Elvira und Dorabella im geschichtsträchtigen Théâtre du Jorat im schweizerischen Mézières bzw. an der Ópera de Tenerife; 2016 debütierte sie ebendort als Charlotte (*Werther*). Im selben Jahr gab sie ihr Debüt an der Opéra national de Paris, an die sie seither regelmäßig zurückkehrt, zuletzt als Lola (*Cavalleria rusticana*) und Mercédès (*Carmen*). Ihr Konzertrepertoire beinhaltet Werke wie Vivaldis *Gloria*, Rossinis *Stabat mater*, Mozarts Requiem und Bachs *Johannespassion*. Seit 2009 bildet Antoinette Dennefeld gemeinsam mit dem Pianisten Lucas Buclin das Duo Almage, das besonders das französische Repertoire pflegt. Zuletzt erschien die CD *Banalités* mit Werken u. a. von Poulenc, Britten und Strauss.

## BLANDINE FOLIO PERES

Die Mezzosopranistin Blandine Folio Peres schloss zunächst ihr Musikwissenschaftsstudium an der Pariser Sorbonne ab, bevor sie sich entschied, den Gesang auf professioneller Ebene zu verfolgen. Nach einem Studium am Konservatorium von Paris bildet sie sich bis heute in Meisterkursen weiter fort. Noch während ihrer Studienzeit debütierte sie in der Titelrolle von Offenbachs *La belle Hélène*; es folgten Auftritte als Kind in Ravels *L'enfant et les sortilèges* und als Filipjewna in *Evgenij Onegin*. Das französische Repertoire bildet einen Schwerpunkt in ihrem Schaffen, aber Blandine Folio Peres war auch in Opern wie *Madama Butterfly* (Suzuki) und *La traviata* (Annina) sowie in der Titelrolle von Menottis *The Medium* zu hören. Erfolge feierte sie zudem als Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* u. a. in Paris und Nizza sowie als Orphée in Glucks *Orphée et Euridice* in Saint-Étienne, Oviedo und Bilbao. Neben dem Operngesang gibt sie regelmäßig Konzerte mit Orchester- oder Klavierbegleitung.

## REINOUD VAN MECHELEN

Die Vereinigung der belgischen Musikkritik ernannte den Tenor Reinoud Van Mechelen zum Jungen Musiker des Jahres 2016 und zeichnete seine CD *Erbarme dich* (Arien von Johann Sebastian Bach) mit dem Caecilia-Preis aus. Ausgebildet am Konservatorium in Brüssel, wurde der Sänger schon bald regelmäßiger Solist bei Les arts florissants. Mit diesem Ensemble gastierte er u. a. in Aix-en-Provence und Edinburgh sowie am Bolschoi-Theater in Moskau. Aber auch mit anderen Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie La petite bande, Les talens lyriques oder B'Rock hat er zusammengearbeitet. Beim Royal Liverpool Philharmonic war Reinoud Van Mechelen als Evangelist in Bachs *Johannespassion* zu erleben, in Bordeaux übernahm er die Titelpartie in Rameaus *Dardanus*, und in Zürich debütierte er als Jason in Charpentiers *Médée* unter William Christie. Das Orchestre de chambre de Paris verpflichtete ihn für die Partie des Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*).

## LOÏC FÉLIX

Die Gesangskarriere von Loïc Félix begann im Knabenchor der Petits Chanteurs à la Croix de Bois in Paris, wo er als Solist Aufsehen erregte. Später studierte er am Conservatoire National Supérieur de Musique nicht nur Gesang, sondern parallel auch Theater, und seither verbindet er seine zwei Talente als Charaktertenor auf der Opernbühne. Zu seinen Paraderollen gehören Pedrillo, Monostatos, Don Basilio (*Le nozze di Figaro*), Albert Herring in Britten's gleichnamigem Werk und Monsieur Triquet (*Evgenij Onegin*). Im Operettenfach, dem Loïc Félix gleichfalls verbunden ist, war er z. B. in *La vie parisienne*, *La pèrichole*, *Die lustige Witwe* oder *Die Fledermaus* zu hören. Er gastiert regelmäßig am Théâtre du Châtelet und an der Opéra Comique in Paris sowie u. a. an den Opernhäusern von Montpellier, Marseille, Lyon oder Bordeaux und bei den Festivals in Glyndebourne und Aix-en-Provence. Die Rolle des Hadji in Delibes' *Lakmé* sang er erst letzte Woche an der Opéra Municipal de Marseille.

## ENRIQUE SÁNCHEZ-RAMOS

Der spanische Bariton Enrique Sánchez-Ramos ließ sich zunächst zum Klavierlehrer und Chordirigenten ausbilden, bevor er sich ganz dem Gesang zuwandte. Seit seinem Debüt als Guglielmo (*Così fan tutte*) stand er auf allen wichtigen Opernbühnen und Konzertpodien Spaniens wie etwa dem Auditorio Nacional und dem Teatro Real in Madrid, dem Teatro Arriaga in Bilbao oder dem Teatro de la Maestranza in Sevilla. Regelmäßig konzertiert er mit dem auf Alte Musik spezialisierten Ensemble Hippocampus und wirkte bei dessen Konzertzyklus mit sämtlichen Bach-Kantaten in Madrid mit. Auch bei der Capilla Real de Madrid ist er ein gern gesehener Gast. Künstlerische Höhepunkte waren zuletzt die Partie des Pallante in Händels *Agrippina* in Madrid, Brüssel und Paris sowie die Uraufführung von Jorge Fernández Guerras Oper *Angelus novus* in Madrid. Weitere Verpflichtungen führten ihn z. B. nach Brasilien und Mexiko. In letzter Zeit ist Enrique Sánchez-Ramos vermehrt auch als Schauspieler zu erleben.

## ANDREW FOSTER-WILLIAMS

Das Repertoire des englischen Bassbaritons Andrew Foster-Williams reicht – nach ersten Anfängen nicht zuletzt in der Barockmusik – inzwischen bis zum dramatischen Fach. So sang er den Pizarro (*Fidelio*) oder auch die Partie des Balstrode in Britten's *Peter Grimes* am Theater an der Wien sowie Donner/Gunther in Wagners *Ring* an der Opera North und in London. Zu den aktuellen Highlights zählt das Engagement als Escamillo (*Carmen*) bei den Bregenzer Festspielen 2017. Andrew Foster-Williams studierte an der Royal Academy of Music in London, der er heute als Fellow angehört. Er verkörperte u. a. Telramund (*Lohengrin*) beim Festival de Lanaudière in Kanada, Albert in Massenets *Werther* in Washington und Golaud in Debussys *Pelléas et Mélisande* in Moskau. Der vielseitige Künstler arbeitete mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Ivor Bolton und Franz Welser-Möst zusammen. Beim Münchner Rundfunkorchester gastierte er zuletzt in Saint-Saëns' Oper *Proserpine*.

## LAURENT CAMPELLONE

Laurent Campellone studierte Violine, Tuba, Schlagzeug und Gesang, bevor er am Conservatoire Frédéric Chopin in Paris seine Ausbildung zum Dirigenten absolvierte und zusätzlich einen Abschluss in Philosophie erlangte. Wichtige Erfahrungen sammelte er als Assistent des Generalmusikdirektors an der Oper in Toulon und bei Christoph Eschenbach. 2001 erhielt er beim Dirigierwettbewerb der Europäischen Gemeinschaft in Spoleto den Ersten Preis; lange Zeit war er Chefdirigent an der Oper im französischen Saint-Étienne. An der Deutschen Oper Berlin gastierte er mit *Carmen*, *Turandot* und Ponchiellis *La gioconda*, an der Wiener Staatsoper mit Donizettis *La fille du régiment* und jüngst an der Opéra Comique in Paris mit Offenbachs *Fantasio*. Bereits 2009 war er beim Münchner Rundfunkorchester für Konzerte mit der Sopranistin Nicole Cabell verpflichtet. Laurent Campellone hat sich besonders um die französische Musik verdient gemacht und trägt den Titel Chevalier des arts et lettres.

## CHOR DES STAATSTHEATERS AM GÄRTNERPLATZ

Der Chor des Staatstheaters am Gärtnerplatz besteht aktuell aus 44 Sängerinnen und Sängern und wird nach Bedarf, wie z.B. für den heutigen Abend, durch seinen Extrachor verstärkt. Das Repertoire reicht vom Barock bis zu zeitgenössischen Kompositionen und deckt mit Oper, Operette und Musical sämtliche Genres des Musiktheaters szenisch wie musikalisch gleichermaßen ab. Daneben interpretiert der Chor auch immer wieder Werke der Konzertliteratur, wie z. B. Cherubinis Requiem in c-Moll oder Orffs *Carmina burana*. Gastspiele führten den Chor ins In- und Ausland. Seine Geschichte ist durch die intensive Zusammenarbeit mit namhaften Persönlichkeiten geprägt, darunter in der Vergangenheit die Komponisten Carl Millöcker und Franz Lehár sowie in jüngerer Zeit die Dirigenten Constantinos Carydis und der aktuelle Chef Marco Comin oder auch – in ihrer Funktion als Regisseure – Doris Dörrie, Brigitte Fassbaender und Lorient.

**Felix Meybier** wurde zur Saison 2012/2013 als stellvertretender Chordirektor ans Staatstheater am Gärtnerplatz berufen, seit Februar 2015 ist er dort als Chordirektor engagiert. Er absolvierte seine Kapellmeisterausbildung in Stuttgart und Luzern und schloss diese 2012 mit dem Master im Fach Operndirigieren ab. Des Weiteren wurde er u. a. auch in Chorleitung ausgebildet. Er dirigierte zahlreiche Chöre und Ensembles und stand am Pult etwa der Stuttgarter Philharmoniker, der Württembergischen Philharmonie Reutlingen und der Filarmonica Oltenia Craiova. Felix Meybier leitete Opernvorstellungen z. B. am Staatstheater am Gärtnerplatz, am Wilhelma Theater in Stuttgart und am Luzerner Theater.

# Die Musikerinnen und Musiker des Münchener Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit dem Hornisten Franz Kanefzky

**Herr Kanefzky, im Alter von zwölf Jahren begannen Sie mit dem Hornspiel wie auch mit dem Verfassen erster Kompositionen. Wurde Ihnen diese Doppelbegabung in die Wiege gelegt?**

Ich glaube tatsächlich, dass einem einiges in die Wiege gelegt wird, ohne dass man weiß, warum. In meiner Heimatgemeinde Altenmünster (Landkreis Augsburg) hatte ich damals eigentlich nur die Alternativen, Fußball zu spielen oder Musik zu machen. Ich war kein guter Fußballer, aber das Erlernen eines Instruments – zunächst der Trompete – fiel mir leicht. In der Blaskapelle war ich schnell einer der besten. Der Leiter, ein Trompeter vom Augsburger Stadttheater, hat mir das Tor zur Musik geöffnet und war mein Mentor: ein gestandener Bayer, der von der Trompete und vom Orchesterleben erzählte. Ich habe also auf meinem Instrument geübt, wollte aber auch Eigenes schaffen. Das war ein inneres Bedürfnis – so wie Kinder gerne Bilder malen und dabei ihre Kreativität entdecken. Mich hat das eigenständige Zusammenstellen von Tönen fasziniert und seitdem nicht mehr losgelassen.

**Wie kamen Sie dann von der Trompete zum Horn?**

Mein damaliger Lehrer meinte immer: »Schlechte Trompeter werden gute Hornisten.« Und ich dachte: Dann habe ich ja das Zeug dazu! Mein Wunsch, in einem Symphonieorchester zu spielen, wurde immer größer. Aber an meinen Fähigkeiten als Trompeter zweifelte ich etwas, weil ein guter Freund von mir auf diesem Instrument bereits bei Jugend musiziert sehr erfolgreich war und ich ihm, vor allem in der Höhe, nicht das Wasser reichen konnte. Ich sah nur einen Ausweg, denn ich wusste: Musik ist mein Ding. Meine Eltern haben keine Klassik gehört. Mein Vater war Landwirt, und als Sohn war ich da natürlich involviert. Aber ich habe diese Arbeit nicht besonders geliebt und mich wie das schwarze Schaf der Familie gefühlt. Die Musik ist bis heute mein Leben und meine Leidenschaft. Ich gehe pfeifend zum Dienst, weil ich mich darauf freue, zu musizieren.

**Fragen Sie Ihre Kollegen auch mal um Rat, wenn Sie ein Stück schreiben?**

Ja, unbedingt. In meiner *OuvertIERE*, die als Auftakt zu Saint-Saëns' *Karneval der Tiere* gedacht ist, gibt es einen extrem hohen Ton, den ich mir von unserem Soloklarinettenisten Eberhard Knobloch eigens habe absegnen lassen. Er meinte, der Ton sei gerade noch auf seinem Instrument drauf. Die Klarinettenkadenz in dem Stück existierte anfangs gar nicht. Eberhard Knobloch war damals kurzzeitig am Theater in Nürnberg, bevor er ins Münchener Rundfunkorchester zurückkehrte. Als ich erfuhr, dass er wiederkommt, habe ich in diese Kadenz alles reingepackt, was möglich ist, zum Beispiel ein Glissando à la *Rhapsody in Blue* und diesen dreieckigen hohen Ton. Am Ende seiner Noten habe ich notiert: »Welcome home!«

**Warum haben Sie sich 1991 nach Ihrer ersten Stelle am Staatstheater Nürnberg für das Münchener Rundfunkorchester entschieden?**

Ich war in Nürnberg als sogenannter Wechselhornist für das 2. und 3. Horn zuständig; das ist eine eher hohe Lage. Mein Kollege Karl Reitmayer [† 2014] hat mich dann hierher »gelockt«. Neben einem Solohornisten spielen zu dürfen, den man sehr schätzt, das ist doch traumhaft! Mir kam das Stellenprofil hier – hoher Hornist mit guter Tiefe – sehr entgegen. Auch das Repertoire und die Qualität des Rundfunkorchesters haben mir zugesagt. Ich finde es viel befriedigender, auf der Konzertbühne statt im Orchestergraben zu musizieren. Und wenn man mit Stars wie Luciano Pavarotti, Plácido Domingo oder in jüngerer Zeit Anna Netrebko zusammenarbeiten darf, dann begleite ich gerne einzelne Arien oder spiele bei konzertanten Aufführungen, die von den Sängern perfekt serviert werden.

### **Was ist Ihre Lieblingsstelle in der Orchesterliteratur?**

Man wird natürlich Hornist wegen des berühmten Themas aus *Don Juan* von Richard Strauss – oder heutzutage vielleicht wegen *Star Wars*. Aber die interessanteste Passage, die wir als Horngruppe im Münchner Rundfunkorchester zu spielen hatten, kam in einem Konzert aus der Serie »Jazz Meets the Symphony« mit dem Filmmusikkomponisten und Dirigenten Lalo Schifrin vor: eine wilde Stelle, bei deren Anblick in der Partitur man wirklich erschrak. Wir haben nur die Hälfte der Noten gespielt, aber es war so wirkungsvoll, dass die Kollegen sich beeindruckt umdrehten. Genial, wenn ein Komponist das beherrscht: eine quasi unspielbare Stelle so zu gestalten, dass man sie trotzdem effektiv darbieten kann!

### **Sie haben diverse Werke für ein junges Publikum geschrieben, die vom Münchner Rundfunkorchester aufgeführt, zum Teil sogar uraufgeführt wurden. Was hat es damit auf sich?**

Als ich zum Münchner Rundfunkorchester kam, gab es die »Konzerte für Kinder und Kenner« als Vorläufer der heutigen Reihe Klassik zum Staunen. Ich habe gemerkt, dass mein Herz für diese Art von Konzerten schlägt und ich gewisse »kindliche Züge« in der Leichtigkeit der Herangehensweise mitbringe. Bei vielen Werken für Kinder kommt leider der musikalische Aspekt zu kurz; aber Prokofjew hat es in *Peter und der Wolf* geschafft, ohne erhobenen Zeigefinger Begriffe wie »Motiv« und »Thema« zu erklären. Das hat mich dazu angeregt, in meinen Kompositionen musikalische Inhalte zu verpacken. In *Helden auf dem Notenblatt*, meinem ersten Stück für Kinder, geht es um Gehörbildung. In *Ein Orchester – gut in Form!*, das ich gemeinsam mit Martina Oberhauser [Lehrerin an der Grundschule Wolfersdorf, der Patenschule des Münchner Rundfunkorchesters] entwickelt habe, geht es um Formenlehre; die Sonatenhauptsatzform wird da mit einem Kuchenrezept verglichen. Ich erwarte nicht, dass die Kinder aus dem Konzert herauskommen und alles verstanden haben, aber ich möchte das Interesse dafür wecken. *Don Quichotte de la Mancha* entstand für Andreas Moser, Schlagzeuger im Rundfunkorchester, und unseren damaligen Kollegen Jörg Hannabach. Ziel war es, zu zeigen, wie man mit den Perkussionsinstrumenten eine Geschichte illustrativ umsetzen kann. Andreas Moser war nicht nur Solist, sondern verkörperte auch den Don Quichotte. Es war unglaublich, wie er von Aufführung zu Aufführung immer mehr in diese Rolle hineinwuchs.

### **Wichtig war auch Ihre Zusammenarbeit mit Konstantin Wecker ...**

... die ebenfalls mit *Helden auf dem Notenblatt* begann. Konstantin Wecker übernahm bei der Aufführung durch das Rundfunkorchester die Rolle des Erzählers und war begeistert von der anspruchsvollen Partitur. Als Liedermacher hat er ja immer Spezialisten für die Instrumentierung seiner Werke an der Hand. Er hat mir so etwas offenbar zugetraut, und bei *Pinocchio – Das Musical* haben wir das erste Mal kooperiert. Danach folgte die Filmmusik zu *Herr Bello*. Von so etwas träumt ja fast jeder Komponist! Es hat mir viel Spaß gemacht, für eine große Besetzung zu schreiben und dabei mein Handwerkszeug zu erweitern. Ich bekam von Konstantin Wecker die Themen und habe diese in verschiedenen Varianten ausgearbeitet – traurig oder lustig, als Vorspiel, für den Nachspann und so weiter. Im Studio 1 haben wir – das Münchner Rundfunkorchester unter Ulf Schirmer – schließlich die ganze Filmmusik aufgenommen.

**An welches Ereignis mit dem Münchner Rundfunkorchester erinnern Sie sich außerdem gern?**

An die Aufführung meines Stücks *Mémoire 1994* für Saxofon und Streichorchester unter der Leitung des damaligen Chefdirigenten Roberto Abbado. Ich war zu diesem Zeitpunkt dreißig Jahre alt, frisch verheiratet – und hatte das Gefühl, angekommen zu sein. Das Konzert fand im Herkulesaal der Residenz statt – eine große Adresse für einen jungen Komponisten! Bis dahin hatte ich nur Kammermusik für Bläser geschrieben. Es war also mein Debüt als Orchesterkomponist, bei dem ich natürlich im Publikum saß. Die weiteren Stücke habe ich dann oben auf der Bühne mitgespielt. So hat sich meine berufliche Zweigleisigkeit klar herauskristallisiert. Seitdem habe ich für das Münchner Rundfunkorchester rund 25 Stücke geliefert, Arrangements und eigene Werke. Für mich ein echter Glücksfall: Ich sitze auf zwei Stühlen, und das ist sehr angenehm.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.



# Impressum

**MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER**

**Ulf Schirmer** KÜNSTLERISCHER LEITER

**Veronika Weber** MANAGEMENT

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

[facebook.com/muenchner.rundfunkorchester](https://facebook.com/muenchner.rundfunkorchester)

## **Programmheft**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion: Dr. Doris Sennefelder

Gesamtkonzept Erscheinungsbild:

fpm factor product münchen

Grafische Umsetzung: Antonia Schwarz, München

Druck: alpha-teamDRUCK GmbH, München

Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

**Textnachweis:** Alexandra Maria Dielitz: Originalbeiträge für dieses Heft; Gesangstext: nach dem Klavierauszug, Heugel & Cie, Paris 1992; Inhaltsangabe sowie Biografien (Dennefeld, Félix, Folio Peres, Sánchez-Ramos, Santon-Jeffery): Adrienne Walder; übrige Biografien und Interview: Doris Sennefelder.

RUNDFUNKORCHESTER.DE